

四次元の詩学

——萩原朔太郎『月に吠える』をめぐって——

小川 美季

序

萩原朔太郎の詩は映像や動きの鮮明なイメージを提示する。そればかりでなく、あたかも物音が耳に響き、何かが肌に触れるかのような知覚作用をもたらし、読者にリアルな感覚を喚起する。

また詩の表現や訴えかけは驚くほど直接的であるにもかかわらず、複雑多様な感情の湧出を促す。こういった機能は詩の読者に臨場感を与えているように思われる。

ところで、右に「機能」という言葉を用いたが、萩原朔太郎は詩を「機能」するものと定義づけ、それを自らの詩集の中で唱えた、おそらく初めての詩人なのではないだろうか。朔太郎は第一詩集にして代表作『月に吠える』(大正六年二月刊行)の序文の冒頭で以下のように述べている。^{注1}

詩の表現の目的は単に情調のための情調を表現すること

はない。幻覚のための幻覚を描くことでもない。同時にまたある種の思想を宣伝演繹することのためでもない。詩の本来の目的は寧ろそれらの者を通じて、人心の内部に顫動する所の感情そのものの本質を凝視し、かつ感情をさかんに流露させることである。

ここで朔太郎は本来の詩の目的を単に実体の「表象」ではなく、実体を感じする「機能」に求めている。そして右の引用部には、次の文句が続く。

詩とは感情の神経を擱んだものである。生きて働く心理学である。

(傍点はすべて朔太郎による。以下同様。)

朔太郎は詩人として自らを確立させるにあたって、詩の概念を従来の「表象」から「機能」へと転換させ、意識的に「機能」する詩を創作した。

本稿では、この「機能」という視点から『月に吠える』の言葉と詩法の特徴を分析し、組織化していく。この手続きにより、鮮やかな感覚・感情の生成を体験する「装置としての詩」の基本的なメカニズムを明らかにすることができよう。また同時に、「機能」に身を任せて詩を丁寧読んでいくならば、詩人が目指した詩の姿が現れてくるに違いない。

一 現れるイメージ、現わすイメージ

光る地面に竹が生え、

青竹が生え、

地下には竹の根が生え、

根がしだいにほそらみ、

根の先より繊毛が生え、

かすかにけふる繊毛が生え、

かすかにふるへ。

かたき地面に竹が生え、

地上にするどく竹が生え、

まつしぐらに竹が生え、

凍れる節節りんりと、
青空のもとに竹が生え、
竹、竹、竹が生え。

この「竹とその哀傷」詩篇に収められた二番目の「竹」という詩を皮切りに、ここではどのように詩的世界のイメージが現れ、立体性を帯びていくのかをみていこう。

冒頭で視界には「光る地面」が設定される。その「地面」からは「竹が生え」ている。「竹が生え」るのは当然、空に向かってである。生命力を一身に籠めたつややかな「青竹」がすくくと上昇してゆく様が目に浮かぶ。こうして上方への空間世界が築かれる。続いて「光る地面」の「地下に」「竹の根が生え」る。「竹の根」はもちろん地中に広がって「生え」るのである。さきほどの勢いよく伸びてゆく意志的な「竹」とは逆に、ゆっくりとあてどもなく「根」が這い広がるイメージである。したがって、そこには下方水平方向への空間世界が築かれる。「地面」を境にして上下に空間が出現した。しかし空間はさらに拡がる。下方には「根がしだいにほそらみ」「根の先より繊毛が生え」続けている。同様に上方にも「竹が生え」続けている。

ここで注目されるのは、くり返しくり返し計十回も用いられて

いる「生え」をはじめ、「ほそらみ」「ふるへ」といった現在進行形らしき動詞の連用形が「竹」「根」「纖毛」などの名詞の直後に付いて、一行を除くすべての行の末尾に置かれていることだろう。この表現によって「竹」の空間の上下への拡がりが未だ進行中であることが示され、したがって、世界がその円環を閉じることはない。

次に「亀」という詩をみてみよう。

林あり、

沼あり、

蒼天あり、

この部分を一瞥すると、「林」「沼」「蒼天」という三つの名詞にそれぞれ「あり」という動詞を組合わせただけのきわめて短い形で、三つの道具が粗雑に置かれただけのような感さえある。ところが次に一読してみるならば、たちまちひとつの世界が眼前に開かれる。「林あり」で生い茂る緑の木々が四方に広がり、「沼あり」で林の中央に静寂をたたえた深みが現れ、「蒼天あり」ではるか上方の木の間から春の青空がのぞく。沼の水面には木々の影と青空が映って緑に、青に照り輝いているかもしれない。ここに、平行

にも垂直にも広がる空間世界が創出される。

浅蜷のやうなもの、

蛤のやうなもの、

みぢんこのやうなもの、

それら生物の身體は砂にうもれ、

〔春夜〕

ばくてりやの足、

ばくてりやの口、

ばくてりやの耳、

ばくてりやの鼻、

ばくてりやがおよいでゐる。

〔ばくてりやの世界〕

これらの作品はまず冒頭に連想を促す名詞の羅列があり、その後それらを総括しておいて動詞が置かれるというかたちをとっている。これは物体を個々にクローズアップしたカメラがひいていて空間全体を映し出す手法である。こういった映画的手法は、対象がどんなにぼやけていようと、どんなに微視的であろうと、確たる映像世界を構築するものだ。

それにしても、ここに登場する生物のイメージは漠然としてい
る。実際、かたちをイメージできるような具体的表現がなされて
いない。たとえば「浅蜷」をイメージしても、すぐさま「やうな
もの」ときて、せっかく浮かべたイメージに霧がかかってぼんや
りしてしまふ。また、果たして人は「ばくてりや」といわれてそ
の形象を難なくイメージすることができのらうか。となると、
その視覚的につかみどころのない名詞たちは、他の明瞭ないわゆ
る「字義どおり」の意味ではたらく名詞や動詞にもたれかかって
自らのかたちを成そうとする。つまり、読者は自動的に自らの脳
裏において必要最低限の生命機能組織を備えた輪郭のあいまいな
「生物」を「砂に」「うもれ」させ、また他のあいまいな「生物」
に「足」「口」「耳」「鼻」をくつつけて水のなかに「およ」がせて
しまふことでイメージ世界を獲得するのである。

あいまいな言葉、異質と感ずる言葉に出くわしたとき、そこに
異世界的なヴィジョンを作り上げてしまふのは人間の習性のひと
つであるようだ。裏を返せば、異世界的ヴィジョンは、あいまい
な言葉、異質を感じさせる言葉によって創造される、ということ
にならう。異世界とは、私たちが普段、行動し、生活し、思考す
る、日常的現実世界とは異なった、非現実的世界の呼称である。

「一つの像を指定すること、とは現実界全体の枠の外に対象物

を指定することであり、それ故それは現実界から距^{へだた}りを置き、そ
れから身を解放し、一言でいえば現実界を否定することである。

：（中略）：それ故ある意識が想像力をはたらかし得るための条
件は以下のように二重となる。すなわち、意識は世界をその総合
的全体性のうちに指定出来ると同時に、意識は想像の対象物をこ
の総合的総体の力の及ばぬものとして指定し得ることが必要であ
り、すなわち世界を像^{イメージ}に対して空無^{ネアン}として指定出来ることが必
要である。そのことから、一切の想像上の創造は、その本性がま
さしく《世界に囲まれて》au-milieu-du-monde存在することに
あるような意識にとっては、全く不可能である、ということがは
つきりと起こって来る。」

サルトルはこのように主張する。^{注2}つまり、想像することとは、
現在目にすることができないものを思い描くことである。よつて
想像力は非現実的な世界へ歩み出す。サルトルによれば、非現実
的な世界とは現実世界を否定し、^{ネアンティシオン}《空無化》^{注3}することで創られる
世界である。そしてイメージとは空無の上に成り立つのである。
なるほどサルトルに従えば、先の「浅蜷のやうなもの、／蛤の
やうなもの、」も「ばくてりやの足、／ばくてりやの口、」も現実
は目の当たりにできず、読者が想像することによってのみ姿を現
すものだ。「光る地面に竹が生え、」というのも「現実界を否定」し

た「光る地面」が詩に非現実感を与えているだろう。渋沢孝輔は「第一行からしてのあのイメージのいかにも唐突な出現の仕方」は「なにかが現れたというよりも、むしろなにかを切り捨てたといった感じ」^{注4}だと述べ、その例に「竹」や「亀」を引く。これはイメージが現実世界の《空無化》^{ネアンタイザシオン}の上に出現するという概念に結びつくものである。

ここでは四篇の詩から例をとり、どのような言葉の力が詩的世界のイメージを私たちの脳裏に現出させ、映像の立体化に作用するのかを探ってきた。その言葉とは、空間的拡がりや字義どおりに提示するばかりではなく、赤羽研三氏の言葉を借りれば「背後に控えた」さまざまな意味や空間をも映し出すものである。^{注5}その言葉に関連性のある名詞が付随すれば、言葉同士の結束は密になるが、映像の空間はおのずと拡大し具象化する。さらに、これらの言葉に現在進行形のような動詞連用形が有機的に結びつき、反復されることで、空間はますます立体性を帯び、よりリアルに感知される。

一方、あいまいな言葉、特異な言葉は、かえって読者の想像力を掻きたて、詩的世界のイメージを浮き上がらせて現実感を与える。しかしながら、実際こうした言葉からなるイメージは日常的現実世界にうまく当てはまらないため、読者自らが非現実的、異

世界的なイメージを構成していくことになる。

二 生きた言葉、動く言葉

朔太郎の詩中の言葉は、生命あるもののように活動しているようだ。何かの動き出す像が浮かぶ、ある感覚が心に迫る、行を追うごとに意味が付加される、そのつど意味が変容するように感じられる——このような経験は読者に対して詩の言葉が生きて作用していることの証だ。

それでは、こういった生きた言葉、動く言葉がどのように詩中に表れるのか、なぜ読者にリアルに感覚されるのか、考えをめぐらせていこう。

再び「竹」を取り上げる。単純な現在進行形動詞の反復がやはり生きて動くものをリアルに視覚化する。「生え」という言葉とともに竹はその背丈を伸ばし、根や繊毛はその手を拡げていくようだし、また「生え」というのと同時に別の竹が生え、新たに繊毛がふつと生えてくるようでもある。最終行では名詞が反復されるが、竹の一節一節が伸びていく様子と、一本一本が生えてくる様子の双方がイメージできる。竹の成長を見事に言語化している。

さて、この作品で、二行目までの竹と第二連の竹とが与えるイメージは多少異なっているように思われまいだろうか。それはお

そらく三―七行目において、不可視の「地下」の光景が詳細に描写されていることに起因する。通常、見ることでできない「地下」で「竹の根が生え」、じわじわととりとめもなく「纖毛が生え」「かすかにふるへ」る纖細で病的な様子が強く印象づけられるため、第二連で生える竹は、二行目までの竹のように単に強い生命力やすがすがしきを感じさせるだけでなく、地下における病的な根や纖毛の顫動をも意識させるのである。本来、不可視のものが言葉によってあたかも見えるかのごとく具体的に形象化されると、そのイメージはより鮮烈に感覚されるようだ。このことを「ばくてりやの世界」という詩でみてみるならば、

ばくてりやの手は左右十文字に生え、

手のつまさが根のやうにわかれ、

そこからするどい爪が生え、

毛細血管の類はべたいちめん^いにひろがってるる。

「ばくてりや」自体すでに肉眼視できない細菌だが、ここで描かれていく対象はひとつひとつ順を追って微視的な度合いを強めていく。実際、バクテリアには手や爪や毛細血管などと呼びうる部位は存在しない。しかし右の作品では、それら想像の容易でな

いものの細部をクローズアップすることで、明瞭に像を結ばせ、さらにモニタージュ風にそれらを組み合わせ、その存在や繁殖してゆく過程を鮮烈に視覚化し感覚させる。なかでも「べたいちめん^い」という言葉の使用は印象的で、拡がる触手の表面一帯、すきまなく毛細血管がゆきわたっている様が目に浮かぶようだ。また「べた^い」という言葉は「べったり」「べたべた」などの類似音が反響し、生々しい言葉の手触りまでもが伝わってくる。

ちら、ちら、ちら、ちらとくさつた息をするのですよ。

この「くさつた蛤」という詩における「ちら、ちら」は腐つてなお生命を保つ「蛤」の息づかいを模倣したオノマトペである。普通「ちらちら息をする」とは言わないから、これは特異な表現である。しかしこの特異な表現が現実感をもつのはなぜだろう。それは通常「ちらちら」という言葉が、雪など細かいものの舞いおちる様子、小さな光が断続的に閃く様子、物が現われたり消えたりする様子を想起させる言葉だという共通の了解があるからだろう。よって読者は無意識裡に特異な「ちら、ちら」に共通の「ちらちら」の意味を取り込む作業を行なうのだ。そうして海岸に佇むぐにやぐにやした生物の「細か」く「小さ」い姿、「断続的」に

呼吸が「現れたり消えたりする様子」が思い浮かぶのである。^{注6}

こうしたオノマトペに限らず、朔太郎の詩においてどこか不可解な表現というのは至るところに存在する。そして、「どこか不可解」とは、私たち読者の注意を引き、思考を誘うもののようだ。

例えば「亀」の「林あり、／沼あり、／蒼天あり、」の続き。

ひとの手にはおもみを感じ、

しづかに純金の亀ねむる、

この光る、

寂しき自然のいたみにたへ、

ひとの心霊にまさぐりしづむ、

亀は蒼天のふかみにしづむ。

最終行へやってきたとき、読者はふと立ち止まるだろう。「蒼天のふかみ」とはどういうことかと。明らかに矛盾した言葉である。感覚的に捉え得るにしろ、この不思議の感を払拭するのは容易ではない。するとこの不思議な言葉は、読者を想像へと誘う。

宗教的、精神的雰囲気形象化を思わせるような「純金の亀」が「ひとの心霊」と「蒼天のふかみ」とに「しづむ」のである。

自然の神々しい光やその重厚感に心満たされ、心象と風景とが融

合するイメージ、静けさをたたえた沼の水面に上空の蒼天が照り映えている様子と同時に、蒼天に沼の重たい水の質感や量感が映って、世界全体が落ちついた静寂の空気に包まれているイメージが浮かんでくる。

こうしたところに、瞬時に映像化できるフォルムを用いつつも、何かしらその中に謎やあいまいを残しておくことで読者の想像力を羽ばたかせる詩人・朔太郎の作詩法が見てとれる。

次に引くのは「およぐひと」である。この作品では詩中に謎やあいまいを意図的に創り出し、詩的效果を上げていたことを示す跡を見出すことができる。

およぐひとのからだはななめにのびる、

二本の手はながくそろへてひきのばされる、

およぐひとの心臓はくらげのやうにすきとほる、

およぐひとの瞳はつりがねのひびきをききつつ、

およぐひとのたましひは水のうへの月をみる。

目にも耳にも実に心地よい詩だ。四角張った漢字の使用を極力抑え、丸みのあるひらがなを全体に用いることで「およぐひと」のしなやかな肢体の曲線と、のびやかな動き、水のなめらかさや

透明感などが感覚されるようだ。

さて、ここで問題にするのは三、四行目である。「心臓は」「すきとほる」「瞳は」「ききつつ」という主語述語関係はきわめて非論理的だ。「心臓は」「ききつつ」「瞳は」「すきとほる」と動詞を入れ替えた方がまだ通りがよい。そして現に朔太郎は、この「およぐひと」を大正五年五月、『LE・PRISME』第二号に発表した当時、「およぐひとの胴體はくらげのやうに透きとほる、／およぐひとのこころはつりがねのひびきをききつつ、」としていた。^{注7}ただ、文章語としては奇のない有り体のこの表現では、読者の目と耳と心に心地よく響いた後、きれいに滑って流れてゆくばかりである。詩集『月に吠える』に収める段階における改変の裏には、あえて通りの悪い表現に差し替え、不可解さやあいまいさをもって読者の想像を誘おうとする朔太郎の意図が感じられる。

「心臓はくらげのやうにすきとほる」という言葉は、澄んだ水に心と体が同化して透き通っていくようなイメージがある。「ひとであることをも超えていくようである。「瞳はつりがねのひびきをききつつ」という言葉はその場の静寂を伝えていよう。釣リ鐘の響きの水面に波動を拡げていく様子などが思い浮かぶ。

朔太郎の詩における生きた言葉、動く言葉とは、明瞭さと新鮮さを兼ね備え、「眼前彷彿とさせるような」^{注8}言葉である。また、単

純明解でありながらどこことなく謎めいた言葉である。朔太郎自身、『月に吠える』の序に「詩の表現は素朴なれ、詩のはいは芳純でありたい」と記しているとおりに、単純な見かけから複雑な奥行きを感じさせる詩風をなにより重んじていた。

そしてこのような「謎めいた言葉」こそが読者を感覚・想像することへ突き動かす力となる。^{注9}この「謎めいた言葉」は、謎をなるとか日常世界に取り込んで明らかにしようとする私たち読者に、多種多様な意味と解釈の可能性を開示する。つまり意味をひとつの方向へ統一していくこと（統辞）を拒み、周囲の言葉との関係性のなかで意味やイメージを多方向へと開いていく（連辞）のである。それは読者の感じ方次第でいろいろな意味になることができる。常にどこか謎めいたままで、読者の思考と連想を止めることがない。そして私たちの想像や思考は終に真実の意味に突き当たることはない。というのも、そもそもそこに真実が存在しないからだ。「謎めいた言葉」に遭遇した読者がそこに足を止めるかぎり、その言葉は不断に流動変化し続ける。よって解釈を求める読者の思考は、言葉の多義性を前に道半ばをさまようことになる。

三 光と闇

赤羽氏が述べるように、私たちを思考すること、想像すること

へ誘う「謎めいた言葉」とは、その詩世界、ひいては現実世界の複雑微妙な関係性を照らし出す「光」のようなものである。^{注10} またその言葉はいつまでも謎に包まれ、つまり「闇」の中にその身を置くものでもある。「謎めいた言葉」とは「光」であると同時に「闇」でもあるという摩訶不思議な存在である。そして、この存在こそ私たちを惹きつけてやまない魔力なのだ。

ところで、朔太郎の詩的世界の情景として即座に思い浮かぶものにはたとえば、月の光が射しこんだ夜の世界といったような、光と闇の世界があるのではないだろうか。米倉巖氏は日本近代詩人の中でも朔太郎は青白系色彩語の使用頻度が最も高いことを統計から導き出している。^{注11} このことは朔太郎の詩世界に光と闇が多く登場することを象徴的に示していよう。なぜなら白はおのずと光に結びつく明度の高い色彩であり、逆に青は闇に結びつく明度の低い色彩だからである。

それでは、朔太郎の詩において光と闇はどのように現われるのだろうか。また、詩に投じられた光は読者に何を照らし出すのだろうか。

哲学は、概念である、思想である、形である。

詩は、光である、リズムである、感傷である。生命そのもの

である。〔SENTIMENTALISM〕『詩歌』大正三年十月号)

これがおそらく、朔太郎の詩作品に現れる光としては最初期のものである。ここでは詩と哲学が対峙し、詩とは哲学のように何かを対象化し、静止した「形」として扱うものではなく、動く「光」であり、形として見えない「感傷」「生命」であるとされている。

同じ頃に書かれた「浄罪詩篇ノオト」(全集では「ノート一・二」と呼ばれる草稿ノートにも「此頃僕の内部で何かえたいのわからぬ奇異な光が受胎している、そいつがだんだんあばれ出す、」とあり、「光」つまり詩は「僕の内部」で「受胎」し生み出されるものだという。これは白秋の詩における客観描写、犀星の詩における自然という絶対的対応物からの訣別の証だともいえるだろう。

このように朔太郎は、詩を「光」「動き」「感傷」「生命」と結びつけることにただならぬ執着をみせた。しかしこうした詩の観念は朔太郎「内部」で独自に萌芽したわけではない。大岡信氏や岸田俊子氏が指摘するように、^{注12} 朔太郎のそれも大正初期の文化潮流との係わりから生じたひとつの時代現象であった。しかしそれは、決して見過ごすことのできない現象なのである。

再び「浄罪詩篇ノオト」の中から未発表詩篇をみてみよう。

私ガ疾患スルトキ

スベテ見えザルモノガ見え

タトエバ

竹ノ根ニハムラガル見えザル毛ガ煙ノゴトクニ生エテ見え

草ノ茎ニハサビシキ産毛が生エテ見え：（中略）：

併シ、スベテコレラノ物ハ健康ニ有害デアリ、併シスベテコ

レラノモノハ光リ、酸蝕性貴金属光デアル

ここにはひどく倒錯した世界が広がっている。すなわち疾患は光を生み、闇（不可視）を照らし出すことができる。しかしその光が照らし出すものはやはり疾患なのだ。どこまで行っても疾患ばかりが生み出される世界。その世界はいつまでも同じ運動がくり返されて、気味が悪いほどの結束力を保っている。この世界で光は疾患だが、闇も疾患を孕んでいる。ここにおいて光と闇は全く不可分である。というのも、この世界とは疾患した人間の身体の内部だからだ。どんなに光を発しようとも、あらがいのような深い闇がそこには存在するのだろう。また、改めてこの作品を闇の役割から考えてみるならば、「竹ノ根ニハムラガル見えザル毛ガ煙ノゴトクニ生エテ見え／草ノ茎ニハサビシキ産毛が生エテ見え」

エ」という視覚効果にこそ光に対する闇の存在意義があると思われる。つまり闇に光が射すことで、うすぼんやりとした微細な物象をかすかに映し出す効果である。この危うく微妙な感じは、人間の生理の深層を捉えていよう。健康と疾患が、生と死が混沌として存在することを私たち読者に感じさせているのである。

ああ、けふも月が出で、

有明の月が空に出で、

そのぼんばりのやうなうすらあかりで、

畸形の白犬が吠えてゐる。

しのめちかく、

さみしい道路の方で吠える犬だよ。

（「ありあけ」）

ぼんやりした光線のかげで、

白つぼけた乾板をすかして見たら、

なにかの影のやうに薄く写つてゐた。

おれのくびから上だけが、

おいらん草のやうにふるへてゐた。

（「肖像」）

文字の上では「月」「光線」といった光が読者の意識や視覚を先

行するものの、詩世界の全容がイメージ化されると光と闇とが入り混じったぼかしの様な世界が現れる。犬の遠吠えはかすみがかかったようにくぐもって、寂しさの他にも情念や不吉な死の予告の響きを含んでいるようだし、目を凝らしてやっと思える「おれのくびから上」は、造作も輪郭もばやけて頼りなく、危うい生命感を漂わせている。

先の「SENTIMENTALISM」に顕著であったように、二分法的な思考の組み立てを朔太郎は好んだ。しかし彼の作る詩は、たとえばマニ教のように光と闇を善と悪、正と負の象徴と捉えることはなかった。己れを取巻く時代の文化思潮の中、朔太郎は詩に動的な光を意識的に取り込むことで、詩人としての自己確立を図った。しかし朔太郎が実際、詩に求めたものは、生と死、光と闇といった単純な図式では表し得ない複雑な絡み合いだった。そこで光と闇が混ざり合う世界を創出し、そこに生の不確かさ、生と死の錯綜、現実と幻実のあいといったものを溶かし込んで暗示し、読者にひたひたと忍び寄る影のように感じられるものにしていった。

このように、詩世界及び生命世界の複雑微妙な関係性を照らし出すものは、不可分に溶け合った光と闇であった。

四 装置としての詩的世界

私たち読者の前にあるテキストは、いつも二次元の広がりであり、そこに刻まれた文字は永遠に時間を止めているように見える。しかしこうして読んでみると、私たち読者がいかに朔太郎の詩の中で五感をはたらかせ、詩世界の立体性を捉え、詩の時間を歩んでいたかがわかる。逆に言えば、いかに朔太郎の詩が読者の感覚・感性を喚起し、空間を感じさせ、時間の流れの中で生きたもののように機能していたかがわかる。

朔太郎の詩は、立体的造形世界・言葉の生動・光と闇の共存、これらが有機的に結びつくことで構成される四次元の装置なのだ。それはまた、現代芸術の一分野であるキネティック・アート (kinetic art ≡ 動く芸術) のメカニズムとも共通している。すなわち、観客が係わることでできるような空間をもつこと、動きを取り込んでいること、自然にまたは機械仕掛けで動くものだけでなく、ものによっては観客の移動が作品の形や色彩を変化させること、観客の感覚・心理に訴えること、光が効果的に用いられる場合が多いこと、である。^{注13}

以下では、このキネティック・ポエムとでも呼び得るような四次元の装置が読者の感覚、感情、精神にもたらす効果などにも目

を向けながら作品を鑑賞してみよう。

再び「亀」という作品を思い出していただきたい。

読者の視座を交点として「亀」の詩的世界は平行、垂直方向へ遠心的に拡がってゆく。「ひとの手にはおもみを感じ、／しづかに純金の亀ねむる、」——ここで読者の掌の中心の一点にもずっしりとした重さが感覚される。ここでさきほどの遠心性は反対に求心性となつて掌の一点に戻ってくるのである。そして突然この世界の内側に立っている「ひと」すなわち読者は、なにかとても大切な預かり物でもしたようにそつと息をひそめるのである。すると再びその中心から世界へ、静寂が遠心的に拡がってゆく。自然は寂しいゆえに神経質な光を発しているのだろうか。あるいは「この光る」は前行の「純金の亀」を指示するのだろうか。宗教的、精神的雰囲気の形象化を思わせるこの亀は、己の過敏な神経のいたみから我が身を守る「心霊」の内の唯一点の落ち着きとなり、その精神的充実が静けさをたたえたこの空間全体に照応し、遠心的に拡がるように感じられてくる。

この作品は、遠心と求心の反復が生み出すリズムによって、視覚の変動ばかりでなく世界の息遣いまでも感じさせる。また、全体に使用された言葉の単純さとは裏腹に「この光る」と「蒼天のふかみ」という謎めいた言葉が複雑微妙な視覚像と心理像とを讀

者に提示している。

蛙が殺された、

子供がまるくなつて手をあげた、

みんないつしよに、

かはゆらしい、

血だらけの手をあげた、

月が出た、

丘の上に人が立つてゐる。

帽子の下に顔がある。

〔蛙の死〕

子供たちの玩具となつた蛙は子供の残酷な無邪気さのなかで、たつた今息絶えたかのようなうだ。「殺された」という現在完了形が蛙の体温を生々しく伝えていく。子供は何人くらいいるだろう。「まゐるくなつて」という表現から五、六人の子供が想像できるのではないだろうか。「血だらけの手をあげた」という言葉で突如、詩世界の空気が緊張し、子供の笑顔は掻き消される。

「月が出た」の言葉は、それまでの世界とのあいだに時間的断層を生じさせる。その時間的断層の幅は一樣に決めたがたく、数パターンの解釈を引き出すことが可能である。すぐ直後ととっても

いいだろう。少しの時間経過があるとも考えられるだろう。また、この詩の最後に添えられた「幼年思慕篇」という語句に注目すれば、数十年の開きを考えることもできるだろう。しかし最終行の「帽子の下に顔がある」という奇異な表現に想像力を傾けるなら、少しの時間経過の可能性がやや強まるように思われる。そのわけを説明しよう。

「帽子の下に顔がある」のは常識であり、それをことさらに表現することここに奇異な倒錯が感じられる。その奇異な感じは帽子の下顔をのっぺらぼうにするかもしれない。月の光に照らされて孤独に立ち尽くすこの奇妙な人物は、ついさっき子供に「殺された蛙」の亡霊であり、広い視界の象徴でもある「丘の上」から、ぼつんと取り残されて冷たくなった自らの「死」を俯瞰しているのではないだろうか、と、こんな想像も起こってくるからである。

この「帽子の下に顔がある」という表現は、言葉の異化とでもいべきものであろう。普通の表現に、よそよそしさが与えられることで異様さが生じ、その内容がより一層掘り下げられるのである。この異化は、帽子の下のはっきりしない顔について、その人物が何者なのかについて、丘の上で何を見ているのかについて、限らない想像を膨らませる。その想像のそれぞれに視点を移動さ

せるなら、詩世界には新しい波が動きはじめる。一方、読者が「帽子の下に顔がある」の言葉に背筋がぞくつとする感じを覚えるとすれば、それは、無邪気な残酷性を冷めた目で描き出す朴訥とした詩のリズムの妙もさることながら、読者内部に自らの幼きゆえの残酷性の記憶が蘇ってくるにつれ、自分も背後から薄気味わるいのっぺらぼうに見られていたような気になって、どきりとするからなのではないだろうか。

この作品は、「血だらけの手をあげた」「月が出た」「帽子の下に顔がある」というそれぞれの詩行にかかる力によるデフォルメ(変形)が、詩全体にゆき渡って、読者の思考を流動させ、作品世界のかたちを変化させている。また、幼少期の記憶が喚起され、読者を自己省察へと向かわせることで、自らの原体験あるいは根源的感覚が覚醒する。

ばくてりやの足、

ばくてりやの口、

ばくてりやの耳、

ばくてりやの鼻、

ばくてりやがおよいでゐる。

あるものは人物の胎内に、
あるものは貝るゐの内臓に、
あるものは玉葱の球心に、
あるものは風景の中心に。

ばくてりやがおよいでゐる。

〔ばくてりやの世界〕

全く未知の世界であるにもかかわらず、「ばくてりや」のおそろしく迅速なうごめきや細胞分裂の様子が、まさに目に浮かぶように肌に触れるようだ。そしてしばらく眼には残像が、皮膚には感觸が残るかのようだ。この世界では視覚的リアリティを凌ぐほどの触覚的リアリティが迫ってくる。それはここに表れたものが生理の深層から「分泌」されたものであり、人間の肉体の暗部において確かに存在しているらしいものだからなのだろう。この病んだ精神の形象の充満とその不規則で気味のわるい運動は、我々の眼や肌にまとわりついて離れない。この作品は、読者に身体的反応や何か探り当てられるときのような焦燥を引き起こさずにはおかないだろう。

このようにみると、「詩とは感情の神経を擱んだものである。生きて働く心理学である」という朔太郎の詩の定義がいかに

自身の詩を的確に表現（評言）したものであったかを思い知る。

朔太郎は既に存在する語では表現し得ないようなもの、おそろく、生命の実体を詩で表そうとしていた。そんなとき、もはや言葉とは対象を語るための道具ではありえず、言葉そのもので機能して、生命の実体を感じさせるものにならねばならない。「表象」するためのものではなく、なによりも感知させるために「機能」するものでなければならぬ。したがって朔太郎の詩は、読者の思考と想像を促し、感覚と感情に揺さ振りをかけることによって、読者自らの奥底に眠る生の実体や記憶を覚醒させる装置、四次元の知覚能力を開く言語装置となるのである。

注

注1 以下、萩原朔太郎のテキストの引用は『萩原朔太郎全集』全十五巻（筑摩書房、一九七五—一九七八年）に拠る。

注2 J・P・サルトル『想像力の問題』平井啓之訳（人文書院、一九五五年）三五二頁。

注3 同右、三五二頁。

注4 渋谷孝輔『詩の根源を求めて』（思潮社、一九七七年）一八五頁。

注5 赤羽研三『言葉と意味を考える』（I）『隠喩とイメージ』（II）『詩とレトリック』（夏目書房、一九九八年）。この著書は、隠喩を中心とする

文彩を通して言葉とその意味を考察したものである。本稿は赤羽氏の研究に負うところが多い。

注6 同右〔I〕、二五〇―二五四頁。

注7 この改変については、那珂太郎『月に吠える』について・f、『週刊読書人』（株式会社読書人、一九七四年九月十六日号初出）のち『萩原朔太郎その他』（小沢書店、一九七五年）所収、宮崎真素美『月に吠える』―「およぐひと」をめぐるって、『国文学』第四五巻一号（学燈社、二〇〇〇年一月号）などで触れられている。

注8 アリストテレス『弁論術』一四一〇b、戸塚七郎訳（岩波文庫、一九九二年）三四八頁。

注9 赤羽研三、前掲書〔II〕、一七四―一八二頁。

注10 同右。

注11 米倉巖『萩原朔太郎―文体核と文体素―』（審美社、一九八二年）二一五―二三〇頁。

注12 大岡信「光と闇―萩原朔太郎『浄罪詩篇ノオト』」、『国文学』第四五巻一号（学燈社、二〇〇〇年一月号）。大岡信『萩原朔太郎』近代日本詩人選・二〇（筑摩書房、一九八一年）一一六―一二三〇頁。岸田俊子『萩原朔太郎―詩的イメージの構成』（沖積舎、一九八六年）八―三一頁。

注13 『世界美術大事典2』（小学館、一九八九年）及び『和英対照日本美術用語辞典』（東京美術、一九九〇年）参照。説明を加えると、キネ

ティック・アートの理念自体は、未来派やダダイズムを基盤として構成主義を展開した芸術家たちによって一九二〇年に唱えられた。しかし実際にそれが脚光を浴び、広く創作されるようになるのは第二次大戦後のことであった。従来の美術が静的で動きは暗示されるものであったのに対し、キネティック・アートは動きそのものを取り入れるという特徴をもつ。マルセル・デュシャンとマン・レイの「回転レリーフ」、アレクサンダー・コールダーのモビール、ヴィクトール・ヴァザルリ、ジェス・ラファエル・ソト、ポール・ビュリ、ニコラ・シエフェールらの作品が代表的である。

（おがわ みき 二〇〇〇年日文卒）